



Diacronie

Studi di Storia Contemporanea

N° 18, 2 | 2014

Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria

“Mostrare il moderno”

Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento

Mario Coglitore



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1159>

DOI: 10.4000/diacronie.1159

ISSN: 2038-0925

Editore

Association culturelle Diacronie

Notizia bibliografica digitale

Mario Coglitore, « “Mostrare il moderno” », *Diacronie* [Online], N° 18, 2 | 2014, documento 1, Messo online il 01 juin 2014, consultato il 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/1159> ; DOI : 10.4000/diacronie.1159

Creative Commons License

1/

“Mostrare il moderno”

Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento*

Mario COGLITORE *

Le Esposizioni universali sono state una creazione specifica della società occidentale della seconda metà del XIX secolo. Specchio della seconda rivoluzione industriale nel quale si rifletteva anche l'anima del nuovo mondo tenuto assieme da avveniristiche reti telegrafiche, le si può considerare vere e proprie “mappe della percezione” che rupero con il passato e costituirono una sorta di scaturigine del nuovo. Il “grande ciclo espositivo”, il circuito degli appuntamenti internazionali che si susseguirono con una certa frequenza, ad eccezione del periodo immediatamente successivo alla Prima guerra mondiale, è senz'altro uno di quegli angoli prospettici privilegiati dai quali osservare fenomeni sociali, culturali, urbanistici, antropologici di enorme impatto per la storia europea.

Le Esposizioni universali possono essere considerate la vera vetrina dell'internazionalizzazione del mondo e, per altro verso, anche la miglior occasione di incontro “multilaterale” tra gruppi di tecnici, uomini d'affari, semplici visitatori che percorrendo i padiglioni mescolavano provenienze diverse e diversi atteggiamenti mentali¹. Condotte all'insegna del

* Il presente saggio costituisce una rielaborazione del capitolo 6 del volume COGLITORE, Mario, *I confini dell'Europa. Globalizzazioni, conquiste, tecnologie tra Ottocento e Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 2012.

¹ Il multilateralismo, la cui definizione può essere sintetizzata nella formula: “pratica di coordinamento di relazioni fra tre o più Stati secondo alcuni principi stabiliti”, trova una più estesa applicazione quando volgessimo lo sguardo verso la sua sostanza generale che può

progresso, hanno incarnato le "magnifiche sorti" del positivismo ottocentesco che voleva invadere pacificamente anche il Novecento, senza immaginare che la Grande guerra avrebbe spazzato via una stagione felice e foriera di sempre maggiore e diffuso benessere. Le Esposizioni universali sono state davvero lo specchio della seconda rivoluzione industriale nel quale si rifletteva anche l'anima di una nuova età delle comunicazioni cablata da avveniristiche reti telegrafiche. Le si può considerare, in un certo senso, vere e proprie mappe della percezione che ruppero con il passato e costituirono una sorta di scaturigine del nuovo, di ciò che repentinamente, nell'ambito del tempo storico – non si trattò di minuti, di ore o di giorni, ma a volte di anni, o di qualche decennio, in una dimensione dunque molto più dilatata di ciò che noi definiamo l'"immediato" – si sostituì al consueto e modificò la sostanza stessa del quotidiano per trasformarsi in esperienza collettiva condivisa².

Il circuito degli appuntamenti internazionali che si susseguirono con una certa frequenza, ad eccezione del periodo immediatamente successivo alla Prima guerra mondiale, quando il Vecchio Continente esplose tra i frammenti delle granate e i colpi di cannone, è senz'altro uno di quegli angoli prospettici privilegiati dai quali osservare fenomeni economici, sociali, culturali, urbanistici, antropologici, di enorme impatto per la storia europea³.

Esistono esperienze spazio-temporali cui corrispondono specifiche pratiche sociali, che rompono con il passato⁴ costruendo un futuro diverso. In tal senso è soprattutto dalle osservazioni mosse da Walter Benjamin⁵ per una rappresentazione efficace della

interessare anche organizzazioni non direttamente legate allo Stato. Il multilateralismo, nell'accezione non istituzionale, si concretizza in un "dialogo a più attori" che lega assieme anche una comunità nazionale ad un'altra attraverso, per esempio, lo scambio di nozioni ed abilità di carattere scientifico. Le Esposizioni sono state l'evidenza "fisica" dell'orientamento multilaterale privilegiato in quegli anni dai singoli Stati nazionali. Sul multilateralismo cfr. RUGGIE, John G., *Multilateralism: the anatomy of an institution*, in «International Organization», 46, 3/1992, pp. 561-598; CAFFARENA, Anna, *Le organizzazioni internazionali*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 49-57.

² Non soltanto tempo, ma anche spazio e soprattutto economia. Cfr. MASSIDDA, Luca, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 15-44.

³ Cfr. GIUNTINI, Andrea, «La mobilità in mostra: i trasporti e le comunicazioni nelle esposizioni della seconda rivoluzione industriale», in *Memoria e Ricerca : Esposizioni in Europa fra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, 17, 4/2004, pp. 19-20. Per una puntuale ricostruzione del "fenomeno espositivo" in rapporto arti e mestieri nel loro complesso intreccio con economia e società, cfr. il recente COLOMBO, Paolo, *Le Esposizioni Universali, I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851-2010)*, Venezia, Marsilio, 2012.

⁴ Cfr. DE SPUCHES, Giulia, «La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli», in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie XII, 7, 4/2002, p. 783. Cfr. anche HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell, 1990, in particolare le pp. 201-323.

⁵ Filosofo tedesco molto noto, Benjamin morì suicida nel 1940 mentre era in fuga da Parigi, occupata dai nazisti, diretto verso la Spagna.

storia dell'Ottocento che si possono ricavare utili indicazioni. Ne *I "passages" di Parigi*⁶, Benjamin introduce il concetto di montaggio: si può tentare di erigere grandi costruzioni storiche sulla base di elementi ricavati con una certa precisione dalla disamina di piccoli particolari. Strade, panorami, pubblicità, moda, persone che si muovono, parlano, fanno mestieri diversi: in questa sorta di pellicola degli eventi, in un tempo scandito dai gesti e dalle immagini della vita quotidiana, il montaggio assembla scene e sequenze in una cornice descrittiva che è l'insieme di quei singoli pezzi ma al tempo stesso una nuova composizione generale che non ha niente a che vedere con ciascun elemento particolare e rivela insospettabili quadri d'insieme⁷.

Il luogo preferito per tracciare la cartografia della "visibilità espositiva", riproponendone la cifra peculiare, è stato il contesto urbano. È dentro alla città, infatti, che si è potuto assistere a uno speciale e per certi versi incredibile lavoro di ricostruzione quasi "filmica"⁸, prefigurando uno spazio che assunse il ruolo di palcoscenico della messa in mostra, dell'esibizione dei tratti fondamentali di una società ricomposti in modo da attribuire loro un senso specifico: quello delle Esposizioni, per l'appunto, nel quale la merce ha assunto l'aspetto di «fantasmagoria [...], processo della produzione capitalistica nel suo insieme, che agli uomini che lo mettono in atto si contrappone come forza della natura [...]», trasformandosi poi, massima espressione della stessa logica profonda che muove il dispositivo capitalistico, in feticcio, secondo la nota definizione di Marx⁹. Questo spazio sempre esterno alla città, anche se localizzato di frequente nella sua geografia interna e qualche volta ai suoi confini, venne letteralmente smontato e rimontato per dar corpo a ciascuna Esposizione, renderla visibile ai molti, tratteggiarne fisicamente i caratteri peculiari. Le Esposizioni "mostrarono per mostrarsi": il progresso celebrava la propria auto-affermazione e sotto il profilo economico procedimenti e prodotti industriali vennero

⁶ Cfr. BENJAMIN, Walter *Opere complete*, vol. IX, *I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000. *I "Passages"*, studio incompiuto su cui Benjamin lavorò per oltre tredici anni, ci lascia una straordinaria testimonianza culturale ricchissima di suggestioni e riflessioni di carattere storico e filosofico. Tra i vagabondaggi parigini dell'autore riaffiora la parte migliore dell'elaborazione teorica europea sulla vita e sul senso della storia, individuale e collettiva, e sulla loro possibile interpretazione.

⁷ *Ibidem*, pp. 512, 514, 515.

⁸ Cfr. DE SPUCHES, Giulia, *La fantasmagoria del moderno*, cit., p. 784.

⁹ Cfr. TIEDEMANN, Rolf, *Introduzione*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete*, vol. IX., *I "Passages" di Parigi*, cit., p. XXIII; MARX, Karl, *Il Capitale. Critica dell'economia politica, Libro primo*, Delio, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 103-115.

riuniti assieme "sotto lo stesso tetto", echeggiando tutt'attorno una volontà di affermazione e contemporaneamente di conquista¹⁰.

Le Esposizioni, nazionali, internazionali o universali che fossero, sono state una creazione specifica della società occidentale della seconda metà del XIX secolo. C'erano stati tentativi simili, in precedenza: a Londra nel 1756 e a Parigi nel 1798, in piena età rivoluzionaria. Tuttavia, si può parlare in quelle occasioni di eventi espositivi ancora legati a una emancipazione produttiva sostenuta da caratteristiche pre-industriali, popolari in senso lato, pensate forse per mettere le classi meno abbienti in condizione di divertirsi e dimenticare, per qualche giorno, la loro spesso difficile esistenza.

Il momento d'oro del grande ciclo espositivo può essere collocato nel periodo che va dalla *Great Exhibition* di Hyde Park a Londra nel 1851 all'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro di Torino nel 1911, appuntamenti questi di carattere universale, nel senso di massima ampiezza territoriale, quanto al coinvolgimento delle nazioni interessate, e merceologica possibile¹¹. Si alternarono iniziative di amplissimo respiro come l'Esposizione di Parigi del 1900 e occasioni di importanza minore in molti casi limitate ad una singola specializzazione produttiva. Comunque sia andata, è certo che si celebrava il momento più alto del sistema delle comunicazioni del secondo Ottocento che senza soluzione di continuità si sarebbe innestato nel Ventesimo secolo.

La comunità scientifica e la classe imprenditoriale europea compresero fin da subito la rilevanza di quanto stava accadendo. Durante le Esposizioni non si metteva soltanto in mostra la propria potenza tecnologica; si avviavano proficue relazioni industriali, si scambiavano opinioni e progetti, si discutevano le idee dei tecnici che provenivano dalle altre parti del mondo e che suggerivano ulteriori sviluppi in questo o quel settore. Si accumularono esperienze, si entrò in contatto con altre culture, si consolidarono alleanze e si fecero accordi. La tramatura dei rapporti internazionali si inspessì e divenne più robusta; giornali e periodici facevano a gara per aggiudicarsi le corrispondenze migliori dai luoghi degli eventi, trasmettendo ai lettori il gusto dello

¹⁰ Cfr. GIUNTINI, Andrea, *La mobilità in mostra*, cit., p. 19. Per una interpretazione socio-culturale cfr. invece GEPPERT, Alexander C. T., «Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000», in *Memoria e Ricerca*, 17, 4/2004, pp. 7-16.

¹¹ Cfr. per una panoramica d'insieme relativa a questo periodo, GREENHALGH, Paul, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988; AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990. Sulle Esposizioni universali si è scritto molto; vale la pena, per una visione generale dell'argomento, consultare la bibliografia di GEPPERT, Alexander C. T., COFFEY, Jean, LAU, Tammy, «International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography», in *Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, Special Issue, 2000. La bibliografia è scaricabile in formato pdf. URL: < <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm> > [consultato il 24 febbraio 2014].

stupore di fronte alle novità: grande attenzione venne insomma riservata al racconto che l'incalzante modernità faceva di se stessa. La dimensione internazionale della comunicazione avvolgeva tutto come una membrana trasparente e indistruttibile: si festeggiava un'atmosfera di condiviso interesse utilizzando il linguaggio del progresso come motore di cambiamenti che avrebbero segnato la società, o meglio le molte società che si incontravano e dialogavano tra loro¹².

Quando nel 1851 fu inaugurata la prima esposizione universale di Londra, lo spazio sociale era diversamente modulato, il "lavoro di montaggio" di quella così esclusiva pellicola cinematografica sui fasti dell'Impero suscitava ben altre emozioni e soprattutto aveva ben altri presupposti. A Hyde Park, Joseph Paxton, giardiniere e costruttore di serre, realizzò una struttura di ferro e vetro di 563 metri di lunghezza e 124 di larghezza; ci vollero sei mesi per montarla, dunque tempi relativamente brevi, composta com'era di pannelli in vetro prefabbricati intercambiabili. Venne chiamato *Crystal Palace* e il giorno dell'inaugurazione la regina Vittoria non mancò di celebrarne la bellezza e la maestosità definendola «magic and impressive». Per non abbattere un viale di olmi, Paxton li inglobò all'interno della costruzione conferendole un effetto ancora più sorprendente. Il *Crystal Palace* era un unico grande padiglione espositivo che all'indomani della fine dell'evento fu rimontato a Sydenham, un sobborgo di Londra, esempio di architettura di breve durata riassegnata alla città ma in altra ubicazione¹³. *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* non fu semplicemente un raffinato esperimento architettonico; venne riservata particolare cura ai prodotti di ogni Paese, al commercio, al turismo. La borghesia europea vi si riunì per portare al grande pubblico, a quella massa in movimento che avrebbe caratterizzato il Novecento per la sua pletorica presenza, eventi spettacolari e prodigi della scienza e della tecnica¹⁴.

I mezzi di comunicazione e trasporto trovavano posizione centrale all'interno della mostra. Venne presentato, infatti, molto di quanto più avanzato era stato concepito fino a quel momento in campo tecnologico. Non sempre vi fu piena consapevolezza di ciò che si vedeva esposto; ci si limitava a osservare il prodotto finito, cogliendo i suoi

¹² Non senza notevoli conseguenze anche sul piano politico e dell'evoluzione "imperialista" di Stati come l'Inghilterra e la Germania. Cfr. HEADRICK, Daniel R., *Al servizio dell'impero. Tecnologia e imperialismo europeo nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 217-223; Id., *I tentacoli del progresso. Il trasferimento tecnologico nell'età dell'imperialismo (1850-1940)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 121-179.

¹³ Cfr. DE SPUCHES, Giulia, *La fantasmagoria del moderno*, cit., pp. 784-785, 790.

¹⁴ Sulla *Great Exhibition* vanno senz'altro visti i due saggi ad essa dedicati di LEAPMAN, Michael, *The World for a Shilling. How the Great Exhibition of 1851 shaped a nation*, London, Headline, 2001; PURBRICK, Louise (editor), *The Great Exhibition of 1851*, Manchester, Manchester University Press, 2001, in particolare le pp. 1-25.

immediati aspetti di novità e lasciando che la fantasia si accendesse, più vivida che mai, prelundando a scenari futuribili di cui appena si intuiva la portata. Era l'idea di mobilità, il bisogno di mobilità, a costituire l'asse portante del messaggio che l'Esposizione faceva rimbalzare di sguardo in sguardo¹⁵. Sei milioni di persone e quasi 14.000 espositori arrivarono da tutto il mondo per ammirare l'innovativa struttura del *Crystal Palace* e le meraviglie in esso contenute¹⁶. La stessa trasparenza dell'edificio rimandava ad un rapporto con lo spazio esterno che si inseriva in maniera naturale in quello interno, in un ambiente nel quale non sembravano esistere confini tra uomo e natura, nonostante la natura stessa apparisse tra i padiglioni ampiamente manipolata e dominata dalla tecnologia e da processi di inarrestabile evoluzione creatrice.

Per ricercatori, sperimentatori e scienziati, era una vera manna dal cielo: il luogo ideale per avviare progetti e collaborazioni che si trasformavano in denaro sonante e investimenti lucrosi. Ma fu la merce, come entità in sé, il suo feticcio appunto – ciò che destava particolare interesse nelle persone tanto da diventarne aspirazione fondamentale perché trasfigurato in una specie di idolo sociale – a dare spettacolo. La produzione capitalistica si impose, in tal modo, sin da quel lontano 1851 come vincente se non addirittura intrusiva.

Dentro al *Crystal Palace* riviveva, in realtà, il dispositivo del *Panopticon*¹⁷: "vedere" ma anche, pensando a chi esponeva, "essere visti"¹⁸. Era la declinazione dello Spettacolo, con la esse maiuscola, che si disponeva nei gangli della società attivando la sua funzione di mediatore tra la massa da governare e lo Stato, tra cittadini e istituzioni. L'autorità pubblica lo promuoveva con speciale cura perché riusciva a disciplinare così anche il rapporto tra potere e conoscenza. Infine, la popolazione, nel suo specifico ruolo di cittadinanza della nazione, era in qualche modo più vicina a quel potere, ne veniva attratta e manipolata: l'ordine della cultura, della tecnica e dell'arte trovò nel rito espositivo la sua liturgia e la sua attuazione. Si trattava di un culto del tutto nuovo, che più che imporsi con la forza o con il terrore, come accadeva spesso nelle società di *Ancien Régime*, si affermava con le armi sottili della seduzione del consenso. Non tutti, è bene ricordarlo, "consumarono" allo stesso modo e non tutti appartenevano al ceto che proprio nell'Ottocento si consolidava come specifica classe

¹⁵ Cfr. GIUNTINI, Andrea, *La mobilità in mostra*, cit., pp. 22-23.

¹⁶ Cfr. DE SPUCHES, Giulia, *La fantasmagoria del moderno*, cit., p. 786.

¹⁷ Cfr. BENTHAM, Jeremy, *Panopticon, ovvero La casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 7-30. Il saggio di Bentham fu pubblicato per la prima volta a Londra nel 1791.

¹⁸ A voler essere precisi, nel *Panopticon*, progetto di "carcere totale", si trattava di "vedere senza essere visti". Ma il principio può essere applicato anche alle Esposizioni, in fondo: chi mostrava la propria merce era continuamente nell'attenzione del folto pubblico di visitatori e non necessariamente entrava in contatto con tutti gli osservatori presenti; ne subiva lo sguardo non sempre contraccambiandolo.

sociale: la borghesia. Eppure, le origini di questo universo economico-culturale in espansione accelerata sono collocabili nell'Ottocento industriale quando le politiche del consumo furono presentate nella loro qualità di eventi spettacolari: fenomeno a lunghissimo termine che si dispose con lentezza implacabile e altrettanta costanza nel quotidiano e ne invase gli spazi, da quelli fisici della città a quelli ben più impalpabili della cultura.

Non dimentichiamo, infine, che l'idea di nazione è un altro dei fili conduttori delle grandi mostre ottocentesche: lì si erano date appuntamento anche la politica e l'ideologia, e si incontrarono comunità scientifiche e semplici spettatori incuriositi da tanta esibizione di novità. Stati e governi si misero da subito in accesa competizione tra loro senza nascondere nemmeno poi tanto. Esisteva una forte rivalità anche tra città, tra importanti capitali – Londra e Parigi restano le più significative – per il solo fatto che esse rappresentavano in formula piena un'intera comunità nazionale e quindi avevano la precisa responsabilità di veicolarne e difenderne l'immagine all'estero. I pellegrinaggi al feticcio della merce¹⁹ proseguirono a ritmi sostenuti e le nuove tecnologie si presentarono all'appuntamento sempre più fiere di se stesse. Nel 1867, Esposizione internazionale di Parigi, il pubblico disponeva di una piccola ferrovia a vapore per muoversi con maggior comodità tra i vari settori²⁰. A Vienna, l'anno successivo, si decise di dedicare spazi d'esposizione all'elettricità, significando al mondo che non solo Francia e Inghilterra si occupavano di scienza e tecnica. Dieci anni più tardi, del resto, nel 1873, l'Esposizione internazionale nella capitale asburgica si estendeva per 1.834.000 metri quadrati tra la zona del Prater e il Danau Kanal. Il palazzo dell'industria, in muratura e ferro, presentava una struttura a gallerie parallele e una grande rotonda centrale sormontata da una cupola di 100 metri di diametro²¹. Purtroppo il bilancio complessivo dell'evento fu chiuso in passivo e i visitatori non raggiunsero i sette milioni²².

Nelle Esposizioni la tecnica venne esibita come strumento che avrebbe potuto generare nuove forme di socializzazione e acculturazione. La collocazione degli strumenti messi in mostra, quando li si osservava nella loro evoluzione storica, permetteva di seguire gli sviluppi successivi di ogni singolo insieme di apparecchiature, istituendo uno stretto rapporto sia con il passato che col futuro. Singolari linee del tempo descrivevano così anche percorsi economico-culturali messi a disposizione degli

¹⁹ Cfr. BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2001, p. 151.

²⁰ Cfr. GIUNTINI, Andrea, *La mobilità in mostra*, cit., p. 23.

²¹ Cfr. AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, cit., p. 201, 58.

²² *Ibidem*, p. 201.

addetti ai lavori, capaci di coglierne le peculiarità, e di coloro che semplicemente si alfabetizzavano alla "scuola delle macchine".

Nel 1881 all'Esposizione nazionale di Milano che diede l'avvio al processo di industrializzazione nel Nord Italia, ci si muoveva con un tram trainato da cavalli lungo una linea appositamente prevista per raggiungere i vari padiglioni; al suo interno la mostra prevedeva una serie di mezzi di trasporto per facilitare lo spostamento dei visitatori. Nella primavera di quell'anno, a Parigi, alla Mostra internazionale dell'elettricità, un trenino elettrico raccoglieva i visitatori a Place de la Concorde e li conduceva all'interno della mostra.²³

Nel 1889, siamo di nuovo a Parigi, l'Esposizione universale sarà destinata a essere ricordata per molto tempo e la si può considerare la più importante di tutto l'Ottocento. Approntata nel Campo di Marte - oltre 900.000 metri quadrati di terra, dei quali 291.000 in area coperta,²⁴ un tempo antico acquartieramento militare, che avrebbero ospitato le meraviglie della scienza e della tecnica, accogliendo chi arrivava dal Trocadero, sulla riva opposta della Senna - l'Esposizione comprendeva un insieme articolato di edifici progettati da Jean-Camille Formigé. Vi si accedeva attraverso il Ponte di Jena passando sotto l'ennesima meraviglia di sveltante metallo prodotta dal genio francese, la famosa Torre Eiffel costruita dall'ingegnere che le diede il nome²⁵.

Il giorno dell'inaugurazione dell'Esposizione universale, il lunedì 6 maggio, l'alba era fredda e azzurrina. [...] Si fecero notare per la loro assenza alla cerimonia i corpi diplomatici inglesi ed europei. [...] Erano invece presenti in tutto lo splendore dei loro costumi tradizionali gli ambasciatori di terre ben più lontane, l'Asia e l'Africa. [...] La Tour Eiffel incombeva sulle loro teste, e la sua forma, che ricordava l'era dell'industria, faceva da contrappunto alle fontane danzanti [...]²⁶.

Formigé aveva realizzato un grande mercato coperto in ferro; all'interno, una scala monumentale al centro e scale laterali conducevano al piano che ospitava le sale espositive. Circondato da gallerie sotto le quali trovavano Caffè e ristoranti, l'edificio principale di ciascuno dei due palazzi risaltava per la decorazione policroma. Ma l'effetto davvero sorprendente era offerto dalle cupole rivestite da più di seicento tipi di

²³ Cfr. GIUNTINI, Andrea, *La mobilità in mostra*, cit., p. 23.

²⁴ Cfr. AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, cit., p. 201.

²⁵ Cfr. JONNES, Jill, *Storia della Tour Eiffel*, Roma, Donzelli editore, 2011, p. 11. «La prima allusione pubblica alla Tour Eiffel comparve sull'ultima pagina di "Le Figaro". Il giornale scriveva: "Uno dei progetti più straordinari è sicuramente quello della torre di ferro di 3000 metri che il signor Eiffel [...] si propone di costruire"».

²⁶ *Ibidem*, pp. 108-109.

tegole smaltate con sfumature blu e topazio. La *Galerie des Machines*, un vasto ambiente sostenuto da arcate in metallo, era lunga mezzo chilometro e larga 115 metri; al colmo della volta misurava da terra 45 metri. Ma c'era di più: una ferrovia interna lunga 3 chilometri e mezzo e i *ponts roulants*, una specie di gru mobili, trasportavano gli spettatori attraverso l'Esposizione per osservare da vicino il funzionamento della macchine presentate alla mostra. Parteciparono oltre 61.000 espositori dei quali 35.000 francesi²⁷.

Lo Repubblica voleva indubbiamente riaffermare la propria solidità, specie dopo la disastrosa sconfitta di Napoleone III nella guerra franco-prussiana del 1870 e i giorni sanguinosi della Comune di Parigi. Nel 1889, per altro verso, cadeva anche il centenario della Rivoluzione francese; esistevano quindi molti motivi per tentare di rimettere il Paese in lizza nella corsa verso il riconoscimento di grande nazione europea; se possibile, perché no, la più grande.

Il 7 maggio del 1898 l'imperatore Francesco Giuseppe inaugurò a Vienna l'Esposizione per il Giubileo, che avrebbe dovuto attirare l'attenzione degli altri Paesi sulla produzione artigianale nazionale e, più in generale, sui progressi socio-culturali compiuti nella seconda metà dell'Ottocento dall'Impero austro-ungarico. Come testimonia un cronista d'eccezione di allora, Adolf Loos, pioniere dell'architettura moderna, nel corso delle Esposizioni non venivano esibiti semplicemente contenuti merceologici ma si forgiavano e si imponevano modelli di vita, trasformandoli quasi in *habitus* mentale²⁸.

Se le Esposizioni universali misero in bella vista la traboccante modernità dell'Ottocento europeo e d'oltremare – l'Occidente tecnologico di quella prima globalizzazione del mondo che già portava in sé i germi della predisposizione all'imperialismo, come era stato evidente almeno dalla spartizione dell'Africa successiva al Congresso di Berlino del 1884 – presentando manufatti industriali d'ogni tipo con particolare riguardo al sistema delle comunicazioni, esse furono anche teatro fin dal 1876 di un inconsueto spettacolo che descrive alla perfezione l'atteggiamento marcatamente ideologico degli europei di allora e dei loro cugini d'America: le etno-esposizioni, che assunsero in quell'ultimo ventennio di secolo caratteristiche costanti.

²⁷ Cfr. AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, cit., p. 201.

²⁸ Cfr. LOOS, Adolf, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1992, p. 17. Sul concetto di "habitus" cfr. BOURDIEU, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2004 [ed. or. 1979], in particolare le pp. 173-231. «Sistema delle disposizioni acquisite, traccia incorporata della biografia sociale, l'*habitus* è, insieme, principio generatore di pratiche oggettivamente classificabili e sistema di classificazione di queste pratiche. Grazie a questa nozione [...] diventa intelligibile la relazione tra la struttura delle posizioni sociali e la struttura degli "stili di vita"».

Si svolgevano in luoghi appositamente attrezzati – non soltanto gli spazi delle Esposizioni, ma anche i parchi destinati allo svago popolare o gli stessi circhi itineranti²⁹ – e i vari gruppi di indigeni erano collocati in imitazioni fedeli dei loro villaggi di provenienza dentro alle quali riproducevano, o meglio erano costretti a riprodurre, scene di vita quotidiana.

Quella che potremmo chiamare l'“estetica concentrazionaria” della civiltà occidentale promuoveva così la conoscenza di altri popoli, finendo tuttavia per rappresentarli in tono minore – una sorta di zoo vivente da accogliere, magari con rispetto, nel cuore delle grandi città del Vecchio Continente – e destinandoli al ruolo di ospiti in qualche modo eccentrici. Era il segnale di una alterità escludente che lasciava intuire una superiorità del bianco civilizzatore, non apertamente dichiarata in molti casi ma lasciata sospesa, un “non-detto” che avrebbe prodotto non pochi guasti nella mentalità dell'epoca per la stessa organizzazione di quello spazio di visibilità aperto sul mondo sconosciuto di etnie ritenute indiscutibilmente primitive, pur con qualche concessione al fascino dell'esotico. La libertà dei soggetti “esposti” era in realtà limitatissima e il rapporto con il pubblico regolamentato con estrema attenzione. Non sempre la loro condotta, spesso forzatamente indotti a partecipare a questi poco edificanti spettacoli, rispondeva ai desideri degli organizzatori, anzi in molte occasioni i più renitenti diedero prova di ribellione, erano facili alle risse, alla fuga, alla resistenza passiva con tutto ciò che questo comportava. Teniamo anche conto che altrettanto spesso queste donne e uomini di terre lontane erano sottoposti a pratiche piuttosto snervanti di misurazione, osservazione, riproduzione fotografica o attraverso disegni di vario genere; un profilo tipico delle scienze antropologiche che in quella fine d'Ottocento tanto si svilupparono grazie ad approfondite ricerche sul campo.

In aggiunta, non di rado il soggiorno forzato e prolungato in contesti ambientali molto diversi da quelli d'origine implicò problemi sanitari di una qualche rilevanza. Febbri tifoidi e malattie polmonari seminarono la morte con un alto livello di incidenza. In Francia, soprattutto, gli antropologi erano molto attivi e la macchina organizzativa delle Esposizioni era stata ampiamente utilizzata per creare veri e propri laboratori di indagine della diversità etnica allestiti attorno ai “selvaggi” o ai “diversamente civilizzati” non europei³⁰.

²⁹ A questo proposito basterà citare quello più famoso, presente per alcuni mesi nel corso dell'Esposizione parigina all'ombra della nuovissima Torre: il *Wild West* di Buffalo Bill con il suo centinaio di indiani delle Pianure disposti a dare il meglio di sé cavalcando urlanti in un'arena scoperta, davanti ad un pubblico estasiato di europei di ogni età e ceto sociale. Cfr. JONNES, Jill, *Storia della Tour Eiffel*, cit., p. 131-159.

³⁰ Sull'argomento cfr. PUCCINI, Sandra, *Andare lontano. Viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento*, Roma, Carocci, 2001 e BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles,

Nel 1884 sei assabesi partirono per l'Italia accolti dal regio governo in occasione dell'Esposizione Generale italiana di Torino. Assab era all'epoca:

[...] una striscia di terra pietrosa e arida sulla costa del Mar Rosso, nei pressi dello stretto di Bab-el-Mandeb, tra Massua e la postazione francese di Obork, a poche miglia di navigazione dal porto inglese di Aden [...] ³¹.

L'Esposizione generale era l'occasione, che alcuni ritennero piuttosto ghiotta, per organizzare una mostra di prodotti coloniali di Assab allo scopo di spingere commercianti e imprenditori di buona volontà a rischiare nuovi investimenti e a mettere in piedi un efficiente emporio commerciale nelle colonie; chissà, forse anche un porto di sosta e di rifornimento in grado di rivaleggiare con Aden stessa. Niente di meglio, allora, che usare spregiudicatamente alcuni significativi rappresentanti di un'etnia sconosciuta per rassicurare sulla mite natura, piuttosto stravagante certo ma non pericolosa, e subordinata alla volontà del bianco colonizzatore, degli assabesi. Eppure, i protagonisti involontari di questa storia d'altri tempi si dimostrarono quasi da subito tutt'altro che sottomessi, con non poco imbarazzo per coloro che li avevano condotti in Italia animati da ben altre intenzioni, e finirono col modificare la percezione stessa dell'opinione pubblica: da presunti selvaggi se ne andarono dalla Penisola, dopo la parentesi torinese, lasciandosi dietro

[...] simpatia e sarcasmo, stupore e sospetti, ma certo nessun dubbio che si trattasse di esseri umani, anzi persone perfettamente capaci di interagire con un ambiente totalmente nuovo e sconosciuto e di fronteggiarlo in modo brillante [...] ³².

Se la venuta degli assabesi lasciò un segno tra la gente, nulla sarebbe stato capace di fermare la spinta imperialistica dell'Occidente cristiano. Alcuni mesi più tardi, infatti, il colonnello Tancredi Saletta portò i suoi 1.500 bersaglieri alla conquista di Massaua, in quella stessa Eritrea nella quale si erano ritirati i sei africani che per qualche settimana erano stati al centro delle cronache della stampa italiana e internazionale.

Ma niente sembrava arrestare il progresso. A Parigi nel 1900, marciapiedi mobili offrivano l'opportunità, tra lo stupore generale, di attraversare comodamente una parte del percorso espositivo. Di nuovo a Milano nel 1906, l'Esposizione, questa volta

Gilles, DEROO, [Éric](#), LEMAIRE, [Sandrine](#), (édité par), *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'autre*, Paris, La Decouverte, 2011.

³¹ Cfr. ABBATISTA, Guido, *Torino 1884: Africani in mostra*, in «Contemporanea», a. VII, n. 3, agosto 2004, p. 379.

³² Ivi, p. 387.

universale, si svolse su un'area di circa un milione di metri quadrati.³³ Si celebrò in quell'occasione anche il Traforo del Sempione - inaugurato nello stesso anno -, il tunnel ferroviario di 20 chilometri che univa Italia e Svizzera; impresa davvero titanica allora, costata sette anni di lavoro e la vita di decine di operai tra le migliaia ingaggiati per lo scavo della montagna. L'Esposizione del 1906 segnò il passo della grandezza italiana nei confronti degli altri Paesi europei in un clima di grande frenesia tecnico-sperimentale. I 225 edifici dell'Esposizione, progettati in stile *liberty*, erano disposti lungo viali illuminati da lampioni che dalle nove di ogni sera fino a mezzanotte rendevano scintillante l'intera zona. Venne addirittura realizzata una ferrovia elettrica monofase sopraelevata per congiungere l'area espositiva del Parco del Sempione, dedicato al nuovo traforo, e dell'Arena con la Piazza d'armi, il quadrilatero a circa un chilometro di distanza che occupava diverse centinaia di ettari.³⁴

Nel corso del XX secolo le Esposizioni universali divennero vetrine di raffinati sviluppi tecnologici e industriali ed esercitarono un forte impatto economico e sociale. Interventi urbanistici di notevole entità ne caratterizzarono la presenza in tutto il mondo. Nuovi modelli di vita e di consumo si sostituirono ai precedenti dopo la metà del Novecento in un'altalena di culture che oscillava tra la distruzione causata dalla Seconda guerra mondiale e l'avvento della Guerra fredda.

Fu in realtà il ridimensionamento della presenza europea nel pianeta a cambiare le cose. L'ingresso nel sistema dell'economia-mondo dei Paesi asiatici modificò sensibilmente lo scenario internazionale, a partire dalla perdita di centralità nella dimensione urbana: si potevano contare metropoli ormai ben oltre i confini d'Europa e le conseguenze sarebbero state, per questa ragione, ben evidenti anche nei settori della tecnologia e della cultura, perché i densi insediamenti urbani dei nuovi mondi, per così dire, fungeranno da volano per altrettante nuove operazioni economiche; e basterà pensare all'indiscusso predominio nel campo delle comunicazioni conquistato dagli Stati Uniti³⁵.

La grande vetrina espositiva si scioglieva in un insieme di riferimenti simbolici che aveva già oltrepassato se stesso, e dal moderno al post-moderno - all'interno di società

³³ Per l'esattezza 996.000 di cui 285.000 in area coperta. Gli espositori furono 12.630 e i visitatori 5.500.000. Cfr. AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, cit., p. 202.

³⁴ Cfr. AUDENINO, Patrizia, BETRI, Maria Luisa, GIGLI MARCHETTI, Ada, LACAITA, Carlo G. (a cura di), *Milano e l'esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 15-17. Cfr. anche REDONDI, Pietro, LINI, Domenico (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906: l'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006.

³⁵ Cfr. MASSIDDA, Luca, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, cit., p. 29.

segnate dall'avidità dei mercati finanziari, dall'aggressività dei messaggi pubblicitari, dall'invasione della televisione, da flussi ininterrotti di informazioni che scorrevano adesso attraverso reti telematiche -, il passo sarebbe stato breve.

*** L'autore**

Mario Coglitore è docente a contratto di Relazioni internazionali a Venezia presso l'Università Ca' Foscari. Autore di saggi e articoli di argomento storico con particolare riferimento allo sviluppo dei sistemi di comunicazione tra Ottocento e Novecento, ha recentemente pubblicato *I confini dell'Europa. Globalizzazioni, conquiste, tecnologie tra Ottocento e Novecento* (Venezia, Cafoscarina, 2012).

URL: < <http://www.studistorici.com/progett/autori/#Coglitore> >

Per citare questo articolo:

COGLITORE, Mario, «"Mostrare il moderno". Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 29/6/2014, URL: < http://www.studistorici.com/2014/06/29/coglitore_numero_18/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea  www.diacronie.it

Risorsa digitale indipendente a carattere storiografico. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@hotmail.it

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Elisa Grandi – Deborah Paci – Fausto Pietrancosta – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 2.5. Possono essere riprodotti a patto di non modificarne i contenuti e di non usarli per fini commerciali. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.